

Magdalena Wasilewska-Chmura

Jagiellonska universitetet, Kraków, Polen

Diktens typografi/topografi. Konkretistiska strävanden i svensk poesi i intermedialt perspektiv

Den moderna konsten kännetecknas av gränsöverskridanden mellan de etablerade konstarterna, genrerna samt nya konstformer, så som det omtalas i termer av "intermedial turn" (Wolf 2002: 15). 1900-talsavantgardet ifrågasatte de vedertagna estetiska normerna och sökte på experimentell väg omdefiniera konstens material och form. Transgressionstänkandet radikaliserades i avantgardismens nya våg omkring seklets mitt (1950 till 1960-talet), inte minst på grund av den explosionsartade utvecklingen av nya teknologier och media som förändrade det traditionella kulturbegreppet.

Den nya konstuppfattningen framhävde sensualism och sinnlig omedelbarhet till skillnad från senmodernismens anspråk på intellektuell tolkning.¹ Man fokuserade på "ytan", som var tillgänglig för sinnena och betraktades som ett budskap i sig, inte bara som en förklädning för ett djup (Burton 1988: 142, Nylén 1998: 19). För litteraturens del kom tendensen till uttryck i konkret poesi – en intermedial konstform som representerar s.k. "integrerade media", där verbala, visuella och/eller musikaliska valörer inte går att separera (Lund 2002: 20).

Jag vill i denna framställning diskutera konkretismens intermediala karaktär utifrån dåtida teoretiska texter samt illustrera den med poetiska exempel ur Bengt Emil Johnsons 60-talsdiktning. Min tes är att dess påfallande visualitet inte bara pekar mot bildkonsten utan även tyder på inspiration från avantgardistisk musik som även den upptäckte den rumsliga dimensionens relevans för material- och formkonception. Allt detta hänger samman med en växande medvetenhet om konstens media och deras teknologiska förutsättningar.

I Sverige blev 1960-talet ett genombrott för konkretismen, men rörelsen föregreps redan 1953 genom Öyvind Fahlströms manifest (publicerat 1954 i tidskriften *Odyssé*), det första internationellt sett, där begreppet "konkret poesi" myntats (Zillén 1997: 103). Det fick till en början inget gensvar, men i början på 60-talet blev det en kanonisk skrift för yngre svenska avantgardister, bl.a. Bengt Emil Johnson, Leif Nylén, Åke Hodell. De utvecklade intermediala former med musik, dans, teater, film, bild- och ordkonst, som

¹ Den nya estetiken inspirerades av bl.a. den då aktuella essän av Susan Sontag "Against interpretation", publicerad i Sverige 1961.

presenterades under s.k. aktionsutställningar; i USA gick den sortens evenemang under beteckningen "neodadaism" (Burton 1988: 75, Nylén 1998: 116).

Fahlströms manifest har i enlighet med genrens poetik en provokativ titel, hämtad från A.A. Milnes *Nalle Puh*, "Hätila ragulpr på fåtskliaben". Så har den lärda Ugglan stavat Puhs födelsedagshälsning till åsnan; den skulle tydas som "Hjärtliga gratulationer" eller (för Ugglan kunde inte bestämma sig) "Hjärtliga gratulationer och lyckoönskningar från Puh!" (Zillén 1997: 109). Fahlström, som vänder sig mot psykologin och innehållsetetiken, pläderar för en radikal förnyelse av poesin i fråga om material ("med utgångspunkt från *språket som konkret materia*") och form ("[å]terstår alltså att ge formen egna normer igen") (Fahlström 1966: 57f.). Retoriken och argumentationen påminner om den modernistiska debatten på 40-talet som även den gällde diktens språk- resp. formplan där förnyelsen signifikativt nog skulle uppnås genom förebilder från musiken. Men nu åberopas samtida avantgardistisk musik (punktmusik, konkret musik, serialism), inte den klassiska musikens former och tekniker som för fyrtiotalisterna garanterade formens organiska enhet (Wasilewska-Chmura 2000: 18).

Metoderna för språkbehandling sammanfattar Fahlström i slagordet "KRAMA språk-materia", som bl.a. innebär "att *knåda* med den invanda satsmekaniken", "*krama* de hela strukturerna", "*kasta om* samma bokstäver som i anagram", "upprepa bokstäver i ord", "*späcka* med främmande ord [...], med främmande bokstäver" etc. (Fahlström 1966: 60; kurs. här). I denna bild av manuella, fysiska ingrepp framstår språket som materialiserat; dess strukturelement betraktas inte som abstrakta, fasta entiteter, utan som sammanställda av småpartiklar som kan, eller rentav *ska* sönderdelas – inte utan motstånd förresten (obs. styrke- och våldsassociationer hos de kursiverade orden) – för att exponera sin materiella gestalt fristående eller i nya kombinationer. För att anknyta till Ekelöf som en gång skrivit "[d]ikten är inte stenarna utan murbruket" (Ekelöf 1933: 20) vill Fahlström bearbeta just "stenarna" och – som det heter – skriva eller göra "bord" (Fahlström 1966: 57f.); denna beteckning på hans genre är en sammandragning av "bokstäver" och "ord", som lekfullt förankrar dikten och skrivandet i det materiella.²

Metoden belyses med Pierre Schaeffers konkreta musik, där inspelade natur- eller civilisationsljud är föremål för strukturerande behandling – klippning och montage, som förlämnar dem karaktären av konstnärligt material. Närmaste parallell i den moderna bildkonsten är collage, men för Fahlström torde Burroughs *cut up*-metod varit inspirerande (Olsson 2005: 131f.). De vedertagna systemreglerna (för språkets del främst lexiken och syntaxen) upphävs alltså, och nya kombinationsprinciper – utpekulerade eller intuitiva – rekommenderas: "Utnyttja *system* lika väl som *automatism* och gärna i kombination" (Fahlström 1966: 58; kurs. här).

Strategin gäller även formen, som enligt Fahlström ska befrias från språkets *linjära* ordning: "upplösta strofer med vertikal parallellism", "marginalstrofer brevid huvudstroferna", "ramformiga strofer med kärnstrof inuti". Allt detta förutsätter ett nytt sätt att läsa som inte följer skriftens invanda logik: "möjlighet till flera läsningar motsvarande den fria synrörelsen när man ser på abstrakt konst. Alltså strofer som kan läsas inte bara från vänster till höger och uppifrån ner, utan vice versa, och vertikalt: allra första orden i varje

² Jfr följande motto till manifestet: "Sedan jag för någon tid sedan inbjöd ett hundratal hunder på en fjorton dagars lyrikkurs i mitt hem, har jag övergått till att skriva bord (ord, bokstäver)." Det andra mottot, hämtat från futurismens manifest (1912), förankrar mer seriöst Fahlströms idéer i det europeiska avantgardets tradition (Fahlström 1966: 57).

rad, sedan alla andra, tredje, osv. Spegelomvändning, diagonalläsning. Omkastning av rader [...]” (Fahlström 1966: 58). Grundtanken tycks vara att en viss *yta* (t.ex. en sida) utgör diktens enhet, som inte ordnas inom sig på *ett* giltigt sätt. Formen får en rumslig dimension, som präglas av *flerdirektionalitet*; den språkliga ordningen ersätts av s.k. visuell (spatial, rumslig) syntax (Clüver 2002: 163, 166), och språkmaterialet upplöses än i visuella, än i musikalisk-akustiska effekter som dock involverar en viss semantisk laddning.

Det är signifikativt att Fahlström introducerade John Cage i Sverige – en amerikansk kompositör och filosof som lade grunden till ett nytt musikbegrepp vad gäller material, kompositionsmetoder och form.³ Kompositörens besök i Stockholm med konserter, happeningar och föredrag under åren 1958–64 gjorde honom i det närmaste till en kultgestalt för det svenska avantgardet; ett urval av hans texter publicerades i svensk översättning 1966. (Nylén 1998: 42f.)

Cages materialdefinition utvidgas från tonsystemet till ett totalt ljudfält, där alla akustiska fenomen får plats (”the entire field of sound”, ”a total sound-space”; Cage 1961: 4, 9), inklusive nya artikulationssätt (t.ex. det preparerade pianot), ljudkällor (främst elektroniska) samt tillfälliga störningsljud och tystnader. Rumslig dimension gör sig därmed gällande i musikens konception som framhäver ljudens rörelse (”the activity of sounds”) inom ljudfältet (Cage 1961: 10). Denna noteras grafiskt, och inte med hjälp av musikalisk skrift; relationen mellan det klingande och det skrivna blir alltså ikonisk, inte symbolisk, och partituret får karaktären av ett bildkonstverk i sig, s.k. musikalisk grafik som odlades av flera avantgardistiska kompositörer, bl.a. Busotti, Cage, Logothetis. (se Karkoschka 1966: 92f., 100, 128ff.)

Mest känd är Cage för sin användning av slump effekter, som dock för det mesta samverkar med predeterminerade element. Slumpmässighet kan gälla antingen för utförande av detaljer inom ramen för en sluten form eller som en möjlighet till fri ordning av färdigt komponerade enheter. Musikverket blir då ett resultat av en handling *inom ett fält av möjligheter* (”sounds are events in a field of possibilities”, Cage 1961: 28) och förverkligar det öppna konstverkets idé.

Rumslighet gäller även musikens utförande: klangernas spridning gentemot lyssnaren, helst från olika riktningar, planeras av kompositören och förmedlas genom kommentarer, ”scenanvisningar” eller skisser. Musiken närmar sig sålunda teaterkonsten, som engagerar flera sinnen och uppfattas som ett skeende i *rummet* (Cage 1961: 12, 14).⁴ Många avantgardistiska kompositörers partitur påminner sålunda dels om dramatisk synopsis, dels om bildkonstverk; vissa kopierades enbart i faksimilform.

Intressant nog betraktades även konkret poesi till en början snarare som grafik, t.ex. B.E. Johnson ställde ut sina maskinskrivna dikter på Galleri Petra i Stockholm 1962, alltså innan han debuterade som poet i bokform. Bildelementet var alltså den nya valör som kunde få diverse stilistiska utformningar (Nylén 1998: 95f.).⁵ Serie-, affisch- och reklamestetiken spelade därvidlag in, jämte skriftteknologiernas möjligheter.

³ 1953 skrev Fahlström en artikel om det preparerade pianot i *Expressen*.

⁴ Samtidigt förändrades teaterkonsten mot intermediala former dels av musikalisk karaktär: visuell, icke-verbal teater, instrumental teater (t.ex. Fluxus), s.k. ”konkretteater” av Jarl Hammarberg eller ”konken”, dvs. konkret realism av Staffan Olzon (jfr Nylén 1998: 28, 56, 65ff.).

⁵ Den internationella konkretismen anses vara puristisk, reduktionistisk och bygger ofta på verbal-grafisk lek; den svenska varianten kännetecknas däremot av dynamisk och expansiv karaktär, med ett överflöd som arrangerades över en hel sida, s.k. ”dirty concrete”. Jfr Gassilewski 1999: 70.

Samtidigt utvecklades former av ljudpoesi, som främjades av diverse institutioner: Fahlströms radiofoniska poesi (*Fåglar i Sverige*, 1963), ett litterär-musikaliskt laboratorium på Athenateatern samt *text-ljudkompositioner*, som spelades in i Studion för elektronisk musik vid Sveriges Radio och som med tiden blev en snarast musikalisk genre (Nylén 1998: 99f.). Ljudpoesin var alltså mest progressiv i medialt avseende, eftersom den tog avstånd från det traditionella mediet – boken.

De ovannämnda genrerna odlades av Bengt Emil Johnson, vars debutdiktsamling *Hyllningarna* (1963) blev ett genombrott för konkretismen (Fahlströms manifest trycktes om i samlingen *Bord* först 1966). Liksom många dåtida avantgardister var han en mångsysslare (poet, kompositör, musiksribent) som arbetade över genregränserna, och en del av hans konkreta dikter blev framförda i akustisk-teatralisk form, t.ex. "Släpkoppel" under Svisch-kvällarna på Moderna Museet (1964).⁶

Diktaren anknöt från början till Fahlströms teori och poetiska praxis; redan 1961 citerade han ur manifestet i sina brev till tidskriften *Rondo*, vilket ger vid handen att han kände till manifestets 50-talsversion. Hans språkbehandling (med Fahlström – "ordknådande") går följaktligen ut på att utforska det språkliga tecknets egen energi och autonoma kraft, vilket i nutida forskning betecknas som *artefaktion* (Olsson 2005: 132f.).

Johnsons 60-talsdikter har utpräglat visuell form, men utifrån förhållandet till bildrummet kan två dikttyper urskiljas. Den ena, som jag vill kalla "typografisk", arbetar med boktryckarkonstens möjligheter – typografiska arrangemang och grafematiska operationer: spärning, kursiv, versaler, fet stil, parenteser, citationstecken, ordsegmentering, förkortningar o.d.⁷ Språkets (och tryckets) linearitet respekteras inom mindre textfragment, som dock arrangeras än horisontellt, än vertikalt.

UTRYM LOKALEN!

ovanför fåglarna (*han e så vacker*)
 insjungen på band
 relativt hungrig:
 "skimra"...kanske,
 Garage: krossa eller mala.
 Omgivna av "spår".
 Diktera: "skeden i vacker hand" (skedlösa)

våt
 tät

här skadliga, härskarfoster, osv.
 oberoende, buteljaxlade,
 tvålades in med växande byxlödder,
 ägare, forskare och omdömeslösa.

 redlösa
 och skrapa. (Johnson 1963: 7)

I en mer radikal variant av artefaktion sönderdelas ord i allt mindre enheter som underkastas permutationer och lekfulla kombinationer. Exempelvis "Vagnar" ur *Hyllningarna* (1963) genereras av sex icke relaterade ord, vars minsta partiklar bildar diverse bild- och klangmönster:

⁶ För happeningbeskrivning (se Nylén 1998: 88).

⁷ Olsson (2005: 355f.) kallar denna variant för "typoesi".

rågsikt	spader	växel	violinkopulation	bankande	Hjalmar
s	e	x	o		r
	d			e	
		x	o		c
					h
s	a				
g			oli k	t	
	p r	e			
s	s a		n	de	

(Johnson 1963: 71)

Som syns ”droppar” bokstäver ner från orden vertikalt, men horisontell läsning avslöjar nya ord som på så sätt har uppstått och metapoetiskt kommenterar arbetsmetoden: ”sex ord t ex och sagolikt pressande [...]”.

Denna poesityp, även om den arbetar med visuella medel, inbegriper sonoritet (Olsson 1981: 67f.)⁸ och inbjuder till simultanläsning, vilket bekräftas i dåtida happening-beskrivningar som nämner ”en kör av röster”, ”talkörer” m.fl. (Nylén 1998: 95, 103). Johnsons ”Gubbdrunkeningar” framfördes exempelvis vid flera tillfällen 1963–64 av fyra skådespelare stående på var sin stege i olika delar i rummet och med elektronisk utrustning till hjälp. Den inspelade uppläsningen medföljde (som skiva) diktsamlingen *Gubbdrunkening* som kom ut 1965; jämfört med den verbala texten sammanställer den textfragmenten ganska fritt och bildar ett collage av röster som arbetar med rytmiska och fonetiska effekter samt simultanitet.

Artefaktionen framhäver talets dynamiska karaktär – språkets ursprungliga kraft i artikulationen. I skrift sker detta bl.a. genom suggererade materiallån som relativiserar författarinstansen, t.ex. undertiteln i samlingen *Släpkoppel med vida världen* lyder ”Texter författade eller sammanställda av Bengt Emil Johnson” (Johnson 1966, kurs. här). Diktaren använder sig av citationstecken som på samma sätt som ”ljudcitaten” i konkret musik som underkastas klipp- och montage-tekniken. Metoden anknyter till *ready-made*-estetiken, som i renodlad form tillämpades bl.a. av Åke Hodell, men Johnson (1963: 59) hänvisar även direkt till Duchamp genom mottot till ”Vagnar”.⁹ Vidare markerar uttalsenlig stavning och onomatopoetiska effekter talets betoning, intonation och dynamik, vilket ytterligare förstärks genom parentetiska inskott som anger ”utförandeanvisningar”, t.ex. ”(långsamt utdraget, ganska svagt: sjuk-dom, sjuuuuuk-dooooom)” (Johnson 1963: 13); ”Argt, högröstat, skorrande: / ”BARNSLIGHETER!” / Hemskt: purr, purr. / Hemskt: snabb, snabb” (Johnson 1966: 40).

Dikten, som i grafiskt avseende förefaller fragmentariserad och collage-artad, fungerar som partitur för en konstnärlig ”aktion”, som inte nödvändigtvis följer fragmentens följd på sidan, t.ex. diktsviten ”Törstspegeln” inleds med följande instruktion: ”De 10 texter varav denna dikt bildas kan läsas i valfri inbördes ordning; vidare kan läsaren kombinera texterna på varje tänkbart sätt. De olika stilarna betecknar olika tempi: A A A

⁸ Clüver (2002: 165) hävdar att även visuell konkret poesi koncipierats som ”verbivocovisual” (kurs. här).

⁹ Mottot lyder: ”...vilken form som helst är en perspektivisk framställning av en annan form enligt en viss flykt punkt och en viss distans” (Johnson 1963: 59). Intressant nog tar det upp rumsliga kategorier, vilket är självklart för en bildkonstnär, men för en poet tycks ha särskild signifikans.

= mycket långsamt, AAA = långsamt, AAA = normal läshastighet, aaa = snabbt, aaa = mycket snabbt” (Johnson 1963: 27). Läsaren blir då en medskapare av verket på samma sätt som utövare av aleatorisk musik som bestämmer över såväl helhetskonception som utförandets detaljer (tempobeteckningar är ju relativa).

Johnsons ”typografiska” diktsamlingar presenterar inte så stor variation av typsnitt och -storlek, men enligt diktarens inledande anmärkning till *Gubbdunkning* var det en nödlösning: ”I denna bok ingår ett urval ur diktcykeln ”Gubbdunkning” (en förkortad version). På grund av tekniska svårigheter har mina ursprungliga idéer om bl.a. den typografiska utformningen inte kunnat realiseras” (Johnson 1965: 5). Typografin var mer differentierad när dikterna trycktes i *Ord och Bild* (1963–64), vilket påverkar både synintrycket och läsesättet. I diktsamlingen skapas däremot variationen genom dikternas organisation i form av större eller mindre ”textblock” som fogats ihop på sidan.¹⁰ De betecknades på sin tid som ”mosaik” – en metafor som dels framhäver textens spatialitet, dels betonar att språkets brottstycken inte fungerar fristående utan bildar ett större (meningsfullt) mönster. Läsningen inriktas på att finna den rumsliga syntaxen, som ersatt språkets systemregler, samt syntetisera det bildmässiga och det verbala.

Med tanke på boktryckarkonstens tekniska begränsningar är det förklarligt att dikta- ren även sökte andra uttrycksformer för sina konstnärliga idéer; lösningen blev en andra dikttyp – skrivmaskinsdikter med ett dominerande bildelement, även om det fortfarande är fråga om verbalt material (*Essäer om Bror Borsk och andra dikter*, 1964). Men där respekteras inte linearitets- och successivitetsprincipen; orden sprids, spärras, exploderar, skingras i olika riktningar och bildar visuella former, ofta oberoende av sina semantiska innebörder. Texten distribueras med varierande densitet: på vissa ställen läggs flera lager på varandra, så att den språkliga materian blir förtätad intill oläsbarhet, andra har glesare teckenfördelning, vilket som helhet ger ett intryck av tredimensionellt rum (Olsson 2005: 347f.).

Sådana dikter omtalades av Fahlström som ”ordkartor” (Olsson 2005: 336), vilket dels lyfter fram bilddiktens ikonicitet, dels pekar mot en lämplig läsningsstrategi som går ut på att låta blicken vandra över sidan eller – med Clüver (2002: 165) – att söka olika vägar genom texten.¹¹ Dikterna är dock inte figurativa i den bemärkelse som äldre bild- dikter, men associationer med landskap, topografi, organiska former med deras rörlighet och tillfällighet har varit ett återkommande inslag i de kritiska texterna;¹² Olsson (2005: 345) tolkar fenomenet med Deleuzes och Guattaris term *rhisom*, som omfattar semiotisk mångfald och a-hierarkisk produktivitet.

Bilddikten framkallar även sonora föreställningar; de tätt överskrivna, oläsliga text- lagren betecknas som ”kluster”, som i musiken avser en ospecificerad klangmassa (t.ex. båda armarna på klaviaturen). Den mångfald av röster och munarter som kännetecknar Jonsons poesi smälter liksom ihop till ett brus; det handlar sålunda om ett *sinnligt* fe- nomen, inte om dess ”mening” (ett HUR, inte ett VAD). Parallelliteten gäller även för skriftbilden; kluster noteras nämligen i partitur i form av bredare eller smalare nedsvär-

¹⁰ Författaren återkom nyligen till skrivsättet i diktsamlingen *Medan sedan*, som har underrubriken ”Textblock komponerade och arrangerade av Bengt Emil Johnson” (2005).

¹¹ Clüver, som skriver om brasiliansk konkret poesi, framhäver signifikativt nog ett samband mellan diktens visuella form och flerstämmiga recitationer.

¹² Detta är en förklaring till den konkretistiska ordleken i titeln på detta bidrag: konkret poesi i Johnsons tappning har nämligen sin egenartade topografi som förverkligas genom typografiska medel.

tade streck/band. Dessa visuella och auditiva kopplingar bekräftar den konkreta poesins intermedialitet.

Johnson, som aktivt deltog i många happeningar på Moderna Museet, var intresserad av att skapa *händelser* i språket, att "skriva" i stället för "beskriva" (Olsson 2005: 344). I skrivmaskinsdikterna görs själva skrivandets teknologi betydelsebärande genom en sorts *främmandegöring*. Dikten blir till liksom *mot* sitt mediums natur; mot språkets successivitet i och med den rumsliga formens flerdirektionalitet; mot språkets transparens i och med tecknens påfallande materialitet (varierande storlek, snitt, position, tydlighet m.m.); samt sist men inte minst – mot skrivmaskinens tekniska förutsättningar som bygger på linearitet. Det resulterar i att mediets natur hamnar i fokus och blir – med den då aktuella MacLuhan – till budskapet.

Visserligen var skrivmaskinen på den tiden ingen ny uppfinning, men den upptäcktes som konstnärligt medium i sin egenskap av lätthanterlig "tryckpress", med vars hjälp författaren själv kunde "sätta" sin text och ge den en slutgiltig grafisk form.¹³ Torsten Ekbohm kallade Johnsons bilddikter "poesi för preparerad skrivmaskin" – en allusion på Cages uppfinning "det preparerade pianot" (1938), som med hjälp av diverse föremål och okonventionell behandling öppnade musiken mot en obegränsad ljudvärld, där tonbegreppet förlorat relevans. Instrumentet (och med tiden även alla möjliga instrument) behandlades mot gängse estetiska vanor som *ett ting*, ur vilket nya funktioner kunde utvinnas; förutsättningen är även i detta fall en främmandegöring.

Mediernas och teknologiernas utveckling i konsten betingade nya perceptionsmekanismer hos publiken. Cage pläderade för ett nytt sätt att lyssna som inte skulle sträva efter förståelse utan bara *följa* det musikaliska skeendet: "New music: new listening. Not an attempt to understand something that is being said [...]. Just an attention to the activity of sounds" (Cage 1961: 10). Strategin gällde även för punktmusiken, som återopades av Fahlström i manifestet; den bröt med formens helhetsidé och fokuserade på isolerade punkter (toner) utan inbördes relationer – en musik som gick mot atomisering, uttunning och en rent *sensorisk* upplevelse av klangfenomenen. Parallellen med konkret poesi är slående: den atomiserade språkmaterian förmedlar sina materiella (bildliga resp. klangliga) valörer, som ska följas och registreras utan anspråk på förståelse, men eftersom den inte är helt berövad semantisk potential, blir intrycket ett "mikrosemantiskt flimmer" (Höglund 1996: 153).¹⁴

Konkret poesi problematiserar alltså språket som *medium* med dess materialitet och betydelsepotential. Problematiken undersöktes nästan samtidigt av medieforskare, McLuhan, Havelock, Ong m.fl., som formulerade teorin om samband mellan kommunikationsteknologierna och formerna för det mänskliga tänkandet; "teknologiseringen av ordet" medförde kulturens utveckling från det orala stadiet över det skriftliga till det typografiska och posttypografiska. I den ursprungliga, muntliga kulturen fungerade ordet inte som abstraktion utan som *händelse* (Ong 1990: 45); det var dynamiskt, förknippat med kroppen och rummet. Skriften införde en ny, konstgjord dimension – *linearitet*; ordet som klang (dvs. handling) reducerades där till en symbolisk visuell form och började

¹³ Texterna blev då fotosatta i tryck, t.ex. *Essäer om Bror Borsk* av B.E. Johnson, *Om ingenting* av J. Cage. Jfr även Johnsons ovan citerade anmärkning om "tekniska svårigheter" med *Gubbdrukning*.

¹⁴ Som flimmer (i mer sensorisk än metaforisk bemärkelse) beskrivs även optiska effekter hos bilddikterna (Olsson 2005: 348) samt dikternas akustiska utföranden som bygger på simultanläsning, fragmentarisering och klanglig associativitet (Nylén 1998: 70).

uppfattas som *ting* (förutsättningen var det fonetiska alfabetet). Skriftkulturen medförde alltså en förskjutning från hörseln till synsinnet, från det interioriserade språket till den exterioriserade skriften, som var avskild från subjektet. Processen radikaliserades i och med boktryckarkonsten; ordet fick då en bestämd ”plats” i det typografiska rummet som Ong följaktligen kallar ”den betydelsebärande ytan”. Det litterära verket blev något avgränsat och synligt i sin konventionella typografiska gestalt, vilket å andra sidan inbjöd till experiment med dess visuella form, t.ex. i äldre figurdikt som gjorde *en hel sida* till sin enhet. I detta fall integreras det visuella och det klangliga mönstret i läsningen, och dikten befrias från linearitet. (Ong 1990: 141–150.)

Konkretismen återupptog de båda attityderna till språket och gjorde dem fruktbara: bildorienteringen fokuserade på skrift och moderna medieteknologier; den fonetisk-klangliga orienteringen gick däremot tillbaka på språkets oralitet och poesialstrande kraft (Hultberg 1993: 10). Därvid får man dock observera att de orala effekterna även de är resultatet av ingrepp på orden som *visuella* tecken; de representerar alltså s.k. ”sekundär muntlighet” som präglar nuvarande posttypografiska period. Muntligheten är återigen i centrum tack vare elektroniska medier, men ordet bär ändå spår av skrift- och tryckkulturen (Ong 1990: 156); akustiska valörer framställs i skrift som ”transkription” av talet, t.ex. uttalsenlig stavning och/eller ikoniska grepp som anger röststyrka, intonation, artikulation m.fl. Dikten blir ett partitur som arbetar med alfabetet och tomrummet i konstellationsmässiga arrangemang; de förblir dock visuella tecken som avser att *re-representera* oralitet.

Målet med denna framställning var att visa en etapp i den moderna diktens utveckling mot autonomi, som gick ut på att göra alla element hos språket likvärdiga med dess semantiska skikt. Konkretismen betraktas inte som en litteraturhistorisk episod (för att inte säga – parentes), utan som en förbindelselänk mellan den tidiga modernismen och det sena 1900-talets avantgardistiska poesi, som präglas av lyrisk-aforistisk diskontinuitet (Höglund 1996: 84; Olsson 2006: 274). Helhetseffekten uppnås med hjälp av visuella och/eller klangliga medel som syntetiseras i läsakten. Vägen till den sortens läsning har banats bl.a. av den intermediala medvetenheten.

LITTERATUR

- Burton, Nina (1988). *Den hundra poeten. Tendenser i fem decenniers poesi*. Falköping: FIB:s Lyrikklubb.
- Cage, John (1961). *Silence. Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Clüver, Claus (2002). Concrete Sound Poetry. Between Poetry and Music. I: *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, 163–178. Red. Erik Hedling & Ulla-Britta Lagerroth. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Ekelöf, Gunnar (1933). Diktens medel och mål. *Bonniers Litterära Magasin* 5, 18–21.
- Fahlström, Öyvind (1966). Hätila ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret poesi (1953). I: *Bord. Dikter 1952–55*, 57–62. Stockholm: Bonniers.
- Gassilewski, Jörgen (1999). Efterord. I: Öyvind Fahlström. *Bord. Dikter 1952–55*, 65–70. Faksimiltryck efter originalutgåvan 1966. Stockholm: Lejd.
- Hultberg, Teddy (1993). A few points of departure. I: *Literally Speaking*, 7–15. Motala: Bo Ejeby Edition.

- Höglund, Bengt (1996). Konkret poesi – historisk definition och värdering. I: *60-talets två ansikten*, 71–136. Jönköping: Poesifestivalen i Nässjö.
- Johnson, Bengt Emil (1963). *Hyllningarna*. Stockholm: Bonniers.
- Johnson, Bengt Emil (1964). *Essäer om Bror Borsk och andra dikter*. Stockholm: Bonniers.
- Johnson, Bengt Emil (1965). *Gubbrunkning*. Stockholm: Bonniers.
- Johnson, Bengt Emil (1966). *Släpkoppel med vida världen*. Stockholm: Bonniers.
- Karkoschka, Erhard (1966). *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*. Celle: Hermann Moock Verlag.
- Lund, Hans (2002). Medier i samspel. I: *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, 9–22. Red. Hans Lund. Lund: Studentlitteratur.
- Nylén, Leif (1998). *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*. Borås: Sveriges Allmänna Konstförening.
- Olsson, Anders (1981). *Mälden mellan stenarna. Litterära essäer*. Stockholm: Bonniers.
- Olsson, Anders (2006). *Skilnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Olsson, Jesper (2005). *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*. Munkedal: OEI EDITÖR.
- Ong, Walter (1990/1982). *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet (Orality and Literacy. The Technologising of the Word, översättning av Lars Fyhr)*. Göteborg: Anthropos.
- Wasilewska-Chmura, Magdalena (2000). *Musik – metafor – modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion*. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Literature 41. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Wolf, Werner (2002). Towards a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction. I: *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, 15–34, (eds) Erik Hedling & Ulla-Britta Lagerroth. Amsterdam–New York: Rodopi.
- Zillén, Erik (1997). Den svenska konkretismens manifest som poetologisk paradox. I: *Fragmente einer skandinavistischen Poetgeschichte*, 103–111. (Hrsg.) Heiko Uecker. Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik. Band 39. Frankfurt am Main: Peter Lang.